
Archéologie grecque

Archéologie grecque

Conférences de l'année 2012-2013

François Queyrel



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/ashp/1584>

DOI: 10.4000/ashp.1584

ISSN: 1969-6310

Publisher

École pratique des hautes études. Section des sciences historiques et philologiques

Printed version

Date of publication: 1 September 2014

Number of pages: 89-93

ISSN: 0766-0677

Electronic reference

François Queyrel, « Archéologie grecque », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [Online], 145 | 2014, Online since 05 December 2014, connection on 20 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/1584> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.1584>

Tous droits réservés : EPHE

ARCHÉOLOGIE GRECQUE

Directeur d'études : M. François QUEYREL

Programme de l'année 2012-2013 : I. *Sculpture et architecture : la perception des sculptures dans leur environnement* (fin). — II. *Documents récemment publiés*.

I. *Sculpture et architecture : la perception des sculptures dans leur environnement*

La première conférence a permis de conclure cette année sur l'approche des sculptures dans l'espace, question dont l'étude a été entamée dans l'année scolaire 2010-2011. Le portrait imaginaire de Démétrios de Phalère installé dans le hall d'entrée de la *Bibliotheca Alexandrina* à Alexandrie illustre l'importance du lieu et de l'inscription dans l'interprétation ; la statue parle avec des inscriptions en plusieurs langues : grec ancien sur la plinthe, arabe, grec ancien et anglais sur la base. Le contexte est important : c'est la statue du fondateur de l'institution, plus exactement de son inspirateur, qui accueille ici le visiteur. On n'a pas conservé de portrait antique de Démétrios de Phalère, qui se réfugia à Alexandrie auprès de Ptolémée I^{er} après avoir été tyran d'Athènes de 317 à 307 et dirigea la bibliothèque du Musée.

L'importance de la mise en scène est aussi illustrée par l'exemple du *Laocoon* découvert à Rome le 14 janvier 1506 aux abords d'un site nommé *Sette Sale*, sur le Mons Oppius (*Colle Oppio*), une des trois éminences de l'Esquilin, dans le quartier de Rome où on situait les « thermes de Titus » en confondant les différentes ruines de la région. Sur les plus anciennes images du groupe, des éléments situent la sculpture dans un cadre ; elle est présentée provisoirement avec des cales sur une estampe d'Antonio da Brescia en 1520, sans autre indication que son nom gravé à l'envers. Est-elle ici figurée sur le lieu de la découverte ou encore en cours de recomposition une fois au Vatican, où elle fut très rapidement transportée ? C'est en tout cas une sculpture fragmentaire et mutilée. Une estampe de Marco Dente vers 1520-1527 offre une image complexe : l'arrière-plan de ruines évoque une porte, mais la base est toute neuve avec l'inscription qui mentionne le Belvédère (« À Rome, dans le palais pontifical, à l'endroit appelé communément Belvédère »). L'image est synoptique : elle réunit une vision de l'exposition récente dans la cour du Belvédère et de la Rome antique. Un tableau des années 1540 élargit cet arrière-plan ruiné en l'inscrivant dans un entrecolonnement en bon état. Dans les deux cas le groupe est figuré sans les restaurations des années qui ont suivi sa découverte. Une estampe reflète vers 1540 une caricature du groupe qui serait de l'invention du Titien ; Laocoon et ses fils sont métamorphosés en singes. Ainsi serait dénoncée l'imitation servile du groupe antique. Mais regardons le paysage : c'est une campagne cultivée qui n'a rien de grandiose. Le groupe des singes est par opposition artificiel. C'est donc le cadre de la sculpture qui lui donne une signification particulière par un procédé synecdotique.

L'angle de vue est aussi particulièrement important, notamment dans l'exposition muséale. Reprenons la question du point de vue du visiteur moderne du musée du

Louvre. Actuellement la Vénus de Milo est présentée de manière à être aperçue par le plus grand nombre sous tous les angles de vue : elle s'offre à la vue au centre d'une salle spacieuse ; une telle présentation s'est très vite imposée et on avait même placé la statue un temps au XIX^e siècle sur un socle tournant. Un angle de vue idéal est aussi ménagé par sa présentation dans l'axe de l'enfilade des salles qui suggère un point de vue privilégié. Mais cette présentation reprend-elle l'angle de vue privilégié de l'Antiquité ? Une photographie ancienne, prise sous un angle de vue différent, ne paraît pas déséquilibrer la statue mise en caisse en 1870-1871, tout simplement parce qu'il a fallu, pour la stabilité, qu'elle soit calée sur l'arrière. On constate que la plinthe a conservé à l'arrière sa découpe antique, ce qui n'est pas le cas des autres côtés : pour bien présenter la Vénus de Milo, il faut donc la voir d'abord par derrière pour la positionner sous un angle de vue correct à l'avant. Cet angle de vue a été privilégié par le comte de Marcellus, l'un des premiers à la voir à Milo, et la médaille frappée en 1822 après le don de la statue au roi Louis XVIII le 1^{er} mars 1821 la représente de la même manière, mais sans l'ajout du bras gauche, devant le zodiaque de Dendérah, apporté la même année en France et donné au Cabinet des médailles et antiques. C'est la vue qu'avait aussi dessinée Olivier Voutier, qui prit part à la découverte en 1820, alors que le torse était séparé de la partie inférieure. Cet angle de vue privilégié par le sculpteur est unique : la Vénus de Milo, destinée à être vue sous un seul angle, était donc exposée dans un espace architectural qui ne pouvait être qu'une niche et elle a été sculptée pour une telle exposition.

L'étude d'un sarcophage attique daté de la seconde moitié du II^e siècle apr. J.-C. permet non seulement de proposer une nouvelle interprétation de la scène sculptée en bas-relief sur sa face principale, mais aussi d'appréhender les éléments caractéristiques de la culture visuelle antique, qui doivent guider l'interprétation : la reconnaissance des figures et de leur agencement. La reconnaissance des figures obéit aux lois d'une signalétique codée ; la reconnaissance de leur agencement obéit à une logique narrative. L'image est aussi en contexte, mais, sur un sarcophage, ce contexte risque, de manière paradoxale au premier abord, d'induire en erreur : on est tenté d'interpréter l'image par rapport au défunt et, de manière forcée, de situer les scènes figurées dans l'au-delà. Le sarcophage dit du « Jugement d'Oreste », découvert à Tyr le 15 décembre 1940, hors contexte, qui est conservé au Musée national de Beyrouth, inv. 26327, a été présenté dans l'exposition au musée Rath à Genève sur « Fascination du Liban. Soixante siècles d'histoire, de religions, d'art et d'archéologie » (30 novembre 2012 - 31 mars 2013). La publication du regretté Ernest Will, parue en 1947-1948, est résumée dans le catalogue de cette exposition par Marc-André Haldimann ; on complétera la bibliographie de cette notice par un article de Charles Picard en 1950, une brève mention dans l'ouvrage consacré à la légende d'Oreste sur les sarcophages par Ruth Bielfeldt en 2009 et une notice développée dans le corpus des sarcophages de J. Oakley en 2011. La trace de quatre goujons de fer sur les petits côtés de la cuve et du couvercle ne témoigne pas d'un remploi dans l'Antiquité, car ces crampons ont servi, dans un second temps, à sceller le couvercle conservé qui, contrairement à ce qu'on a envisagé, est bien d'origine. La composition est fondée sur une charge émotionnelle ; l'image ne peut fonctionner que si le spectateur a une culture visuelle et une logique des émotions liée à cette culture visuelle structure la composition. Si à droite on a le camp des

accusés (Oreste et Électre ainsi que Pylade), à gauche on a le camp des accusateurs. Ernest Will a proposé de reconnaître Tyndare dans l'homme âgé et barbu, vêtu d'une tunique et armé du glaive : Tyndare est un des adversaires les plus acharnés d'Oreste, son propre grand-père. Dans la scène centrale, le personnage assis ne peut être un deuxième Oreste dans une deuxième scène de jugement (qu'on situe aux Enfers car il n'y a pas d'Athéna) : c'est un plaideur qui est un accusateur d'après sa position à gauche, un neveu de Tyndare, fils d'Égisthe comme Alétès, ou fils d'Icaros comme Périleos. Derrière lui se tient une femme debout qui évoque de loin l'Érinye en face d'Athéna du vase Corsini (mais elle n'en a pas la torche ni le vêtement caractéristiques) : dans le camp des accusateurs ce ne peut être qu'Érioné, fille d'Égisthe et de Clytemnestre, qui poursuit de sa haine son demi-frère Oreste. Reste maintenant le personnage central : sauf à rendre la scène incompréhensible, c'est-à-dire déstructurée, sans logique narrative, ce ne peut être qu'un personnage lié à la scène de jugement, donc un juge ou la personification du juge. On retrouve dans son vêtement et son aspect les caractéristiques de la figure de Démos à Athènes : l'homme barbu situe la scène à Athènes et se dresse entre les deux camps. L'interprétation eschatologique qui a été proposée de la scène n'est donc pas convaincante : le choix d'une image tirée du répertoire littéraire tragique est plutôt destiné à afficher la culture littéraire, la *paideia*, de la défunte, qui s'est adressée (elle ou ses proches) à un atelier attique pour son sarcophage.

L'étude des sculptures architecturales fait ressortir au premier chef l'importance du lien entre le lieu et l'image, comme on le constate pour les frises de Magnésie du Méandre, où la frise de l'amazonomachie s'adresse à tous les Grecs qui viennent pour la panégyrie du sanctuaire d'Artémis Leukophryéné, alors qu'à Lagina, la frise met en scène des récits et des allusions à des mythes ancrés dans les réalités locales.

II. Documents récemment publiés

La seconde conférence a porté sur des documents récemment découverts ou réinterprétés ou restaurés, comme l'Éphèbe d'Agde, qui s'insère dans l'iconographie d'Alexandre comme l'avait montré Claude Rolley. La statue d'Agde, aussi bien pour le rendu des traits du visage que pour les caractéristiques corporelles, témoigne de la dépersonnalisation de l'individu qui est l'un des traits les plus fréquents de l'image d'Alexandre, dès le temps des diadoques. Les cheveux particulièrement longs, avec des mèches détachées, complètent l'image héroïque d'Alexandre, assimilé ainsi aux Achéens « aux longs cheveux » de l'épopée homérique. On pourrait discerner un écho de l'*anastolè* dans les deux mèches qui divergent en retombant de part et d'autre de l'axe du front. Cependant la disposition des cheveux ne reproduit pas à Agde un type précis d'*anastolè* connu ailleurs dans l'iconographie d'Alexandre et Alexandre n'est pas seul à être doté, avec les héros homériques à l'instar d'Achille, d'une chevelure abondante. La dépersonnalisation des traits ne suffit pas pour avancer le nom d'Alexandre : on trouvera dans l'iconographie divine de nombreuses têtes aux traits impersonnels qui peuvent aussi bien représenter Apollon ou Hélios ou des héros comme Achille ou Orphée qu'Alexandre. C'est même une des particularités de l'iconographie divine d'Hélios au IV^e siècle que d'annoncer, avant même son avènement, le portrait d'Alexandre. Le port d'un serre-tête entouré d'un diadème permettrait

de trancher en faveur de l'identification comme Alexandre : ce serait l'insigne royal macédonien dont la tombe de Philippe à Vergina contient un exemplaire en métal précieux où le diadème est figuré avec un nœud d'Héraclès. On ne se risquera pas dans la voie du roman historique ouverte par P. Moreno qui, constatant la jeunesse du modèle, a proposé de reconnaître ici le jeune fils d'Alexandre, devenu roi après la mort de son père en 323. Le *strophion* est aussi parfois interprété comme un signe de divinisation : Alexandre le partage sur certaines de ses effigies avec un héros comme Eubouleus. Autre attribut qui pourrait faire pencher la balance en faveur d'Alexandre : la chlamyde macédonienne indiquerait que c'est le roi de Macédoine qui est ici figuré. Cependant le port d'un manteau jeté sur l'épaule peut se rencontrer sur des effigies de dieux comme Hélios, mais, dans ce cas, le manteau est agrafé sur l'autre épaule ou devant le cou. Qu'en est-il alors de l'attribut disparu tenu dans la main gauche, maintenant refixée dans la restauration récente ? Était-ce une épée tenue dans son fourreau dans la main gauche, qui insisterait sur les exploits guerriers du Macédonien ? Cette restitution doit être écartée, car il n'y a pas place pour le passage du fourreau contre le manteau enroulé autour du bras. On pourra toujours objecter que l'avant-bras gauche est sans doute une réparation qui aurait déformé le motif originel, mais cela ne permet en rien d'assurer qu'une épée dans son fourreau était représentée dans le premier état. Passons à la main droite où on aimerait restituer une lance, mais la position du bras abaissé l'interdit : l'Éphèbe d'Agde n'est pas un Alexandre à la lance. Il peut figurer Alexandre, mais aucune des caractéristiques du portrait, prise isolément, n'oblige à accepter cette identification. Le style fait penser à la première moitié du II^e siècle pour le traitement du corps et l'expression de la tête, tandis que la posture se retrouve à la fin de l'époque hellénistique avec une traduction stylistique différente, qui insiste sur la mollesse des formes. Quant à la technique de la fonte et à la composition du bronze, elles remontent au plus tôt à la fin de l'époque hellénistique. En fait la statue entre dans la série des lychnophores ou lampadophores, des statues porteuses de flambeaux ou de plateaux supports de lampes, très appréciées pour orner des salles de banquet à partir de la fin de l'époque hellénistique.

Un portrait en bronze découvert en 2004 en Bulgarie près de l'entrée de la tombe d'un roi thrace, sans doute le roi des Odryses Seuthès III, a conservé son regard grâce à l'emploi de pierres semi-précieuses pour rendre les globes oculaires avec pupille et iris ; tourné vers la gauche, le visage porte les marques de l'âge avec des rides horizontales qui sillonnent le front et des pattes d'oie près des tempes ; la barbe fournie et les bacchantes qui cachent la bouche entrouverte ne doivent rien aux représentations classiques. On se tromperait en attribuant cette étrangeté à l'origine barbare du modèle représenté, le roi Seuthès III mort en 300, comme le montre la comparaison avec le portrait d'un tout autre modèle, le poète Philitas, connu par une copie d'époque impériale. L'épaisse moustache et la barbe fournie du buste en marbre se rapprochaient, dans l'original en bronze, de la tête du « Philosophe » de l'épave d'Anticythère. Celui-ci se présentait sensiblement comme Philitas, la tête légèrement tournée vers la droite et un manteau sur l'épaule gauche. Ce type de représentation n'est pas réservé aux philosophes et apparaît dès le début du III^e siècle.

L'île de Calymnos, dans les Sporades du Sud, a fourni à la fin du siècle dernier et au début de ce siècle les trouvailles de sculpture hellénistiques, à la fois en bronze et en marbre, les plus spectaculaires de ces dernières années, qui sont encore inédites, mais ont déjà été, pour certaines, plusieurs fois reproduites et sont exposées dans le musée archéologique de l'île, qui a été visité par le directeur d'études en septembre 2012 : de grandes statues en bronze viennent de trouvailles sous-marines fortuites, notamment la « Dame de Calymnos » et des fragments d'une statue cuirassée de roi portant la *causia* macédonienne et le diadème.

Les trouvailles de sculptures en marbre offrent une image très peu variée, au contraire de ce que laisserait attendre l'histoire mouvementée de l'île. Elles viennent d'un seul sanctuaire, celui d'Apollon Dalios, situé près de la côte occidentale de l'île, non loin de Panormos, qui avait été fouillé par Newton en 1855, puis par Mario Segre en 1937. La fouille de 2001 a mis au jour de nombreuses statues brisées aux points les plus fragiles, probablement à la suite d'un tremblement de terre à l'époque romaine : d'après l'étude de la céramique associée la publication permettra peut-être de préciser la date de l'enfouissement de ces fragments endommagés. En dehors de la trouvaille d'un *kouros* des années 530, en marbre de Samos, les sculptures exposées, en marbre de Cos, sont remarquablement homogènes : elles comprennent les restes de deux statues de culte d'échelle colossale, un Asclépios et une tête féminine peut-être d'Hygie, et d'un acrolithe de petite taille dont la tête est évidée, ainsi que, dans leur majorité, des statues votives plus petites que nature à sujets apolliniens. Signalons aussi la reprise simplifiée à échelle réduite du grand Asclépios. Les statuettes peuvent, pour une bonne part, être attribuées au même sculpteur qui donne à ses figures des proportions élancées et crée avec froideur des pastiches du style archaïque ou sévère dont certaines figures longilignes varient sur des motifs inspirés de Polyclète. Mélange des styles et recomposition de schémas connus caractérisent cette sculpture d'échelle plus petite que nature qui est assez proche, pour les thèmes et l'inspiration, des sculptures mythologiques déliennes qui datent de la fin du II^e siècle. La remarquable uniformité de ce goût dans ses différentes interprétations s'inscrit dans un mouvement de retour vers le passé qui se développe dans la sculpture de la fin de l'époque hellénistique.

Une fois par mois les auditeurs, élèves et étudiants ont travaillé sur des sculptures exposées au musée du Petit-Palais, grâce à l'obligeance du conservateur en charge des objets antiques, M^{me} Paulette Pelletier-Hornby : statuettes en bronze (Bacchus, Éphèbe des Fins d'Annecy, Sirène d'Ourartou et Tritonide), têtes en marbre (athlète) et en bronze (Antonia Minor), vases et statuettes en terre cuite (deux vases de Psiax, Pleureuses et *sphageion* de Canosa), orfèvrerie (trésor de Kymé). Un groupe d'étudiants et auditeurs a bénéficié à Bâle le 14 mars 2013 de visites guidées de l'exposition sur Pétra à l'Antikenmuseum par M. Laurent Gorgerat, conservateur et commissaire de l'exposition, de la collection des vases de ce musée par M. Othmar Jaeggi, chargé de mission, et de la collection des moulages à la Skulpturhalle par M. Tomas Lochmann, conservateur.

Les conférences de M^{me} Vassiliki Machaira, directeur d'études invitée, ont présenté un panorama de la sculpture rhodienne, à partir de documents le plus souvent inédits (voir son résumé ci-dessous).